

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Televisão

Modos de fazer crer no audiovisual de reconstituição histórica¹

Ways to make believe in the audiovisual of historical reconstruction

Sara Alves Feitosa

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS/RS/BR. sarafe99@hotmail.com

Miriam de Souza Rossini

Professora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS/RS/BR. miriam29@terra.com.br

RESUMO

A produção de imagens técnicas na contemporaneidade, especificamente as imagens audiovisuais, é cada vez mais afetada pelas possibilidades de criação e manipulação via computadores. No presente artigo, discute-se a interferência na produção de imagens em computador, bem como a produção de detalhe e fragmentos imagéticos como modos de fazer crer em uma representação do passado, especificamente no audiovisual de reconstituição histórica. As possibilidades técnicas de criar imagens do passado com verossimilhança e efeito de sentido de verdade interfere no processo de fazer crer e credibilidade dos espectadores nesse tipo de imagem.

PALAVRAS-CHAVE: teledramaturgia; reconstituição histórica; imagem

ABSTRACT

The production of images in the contemporaneity, specifically the audiovisual images, is increasingly affected by the possibilities of creation and manipulation in computers. In this article it is discussed the interference in the production of computer images to make one believe in representing the past, in other words, in an audiovisual of historical reconstruction. The possible techniques of production to produce images of the past with likelihood and effect of truth interferes with the process of make believe and credibility of the viewers in these kind of images.

KEYWORDS: *teledramaturgia*; historical reconstruction; image

As imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas rupestres nas cavernas da pré-história até as holografias do mundo contemporâneo. Na “idade da imagem”, nosso cotidiano é povoado de mensagens visuais, seja na publicidade televisiva, nas imagens noticiosas dos telejornais, nos vídeos de redes sociais que se espalham pela *web*, nos ônibus, metrô, nas telas de celulares. Lúcia Santaella (1999) ensina que o termo imagem tem, pelo menos, dois domínios: a) a imagem como representação visual (desenho, pinturas, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas). Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual; b) imagem como domínio imaterial das imagens na nossa mente. Nesse domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais.

Esses domínios da imagem, explica a autora, não existem separados, pois “estão inextrincavelmente ligados já na sua gênese” (Santaella, 1999, p. 15). Ou seja, não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram. Assim como não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais (Santaella, 1999). De acordo com a autora, o que unifica esses dois domínios são os conceitos de signo e de representação. No presente trabalho, essa ideia da autora que concebe a imagem enquanto representação visual (imagens técnicas) e imaterial (imagem mental) será proveitosa para estabelecer a relação entre a constituição de imaginário – memória social (imagem mental) – com a representação técnica de uma época, de um evento histórico, com imagens que remetem a um tempo passado (imagem técnica).

A partir das reflexões de Lúcia Santaella (1998) sobre a produção de imagens na contemporaneidade e sobre a hibridação dos paradigmas fotográficos e pós-fotográfico como marca da imagem em nosso tempo, pretende-se discutir o uso da produção e manipulação de imagens em computador com a finalidade de atribuir *efeito de real*² (Aumont, 2008), *efeito de verdade* e *valor de verdade* (Charaudeau, 2007) na teledramaturgia de reconstituição histórica³. É também nesse sentido de dar verossimilhança e credibilidade à representação do passado da nação que utiliza-se as ideias de Omar Calabrese (1987) na produção do *detalhe* e do *fragmento*, nesse caso, imagéticos.

A argumentação parte do pressuposto de que os insertos e misturas de imagens de origens diversas na teledramaturgia de reconstituição histórica constroem um discurso sobre o passado da nação, que, por sua vez, transforma-se em memória social do evento representado.

Obviamente não se está dizendo que a manipulação de imagens para produção de audiovisual e entretenimento é algo novo, mas sim que, com o advento do computador e de programas de criação e manipulação de imagens, esse processo de fazer crer tem tido ganhos significativos. Nesse sentido, a teledramaturgia de reconstituição histórica ganha em verossimilhança e em emoção, afinal, como chama a atenção Robert Rosenstone (2010, p. 220), “um [audiovisual] histórico é muito mais do que seu enredo – é uma experiência, a apresentação de um mundo cujos momentos, personagens e imagens [...] são capazes de permanecer com o espectador por muito tempo após as tramas [...] terem desaparecido”. Quando o tema é representação da história na teledramaturgia ou mesmo no cinema, sempre se questiona sobre a veracidade das narrativas como se houvesse um lugar da verdade histórica, que seria a história impressa nos livros. Vários historiadores (Wenden, 1981; Ferro, 1992; Rosenstone, 2010) entendem que o audiovisual pode ter uma maneira específica de contar o passado, e que “a própria natureza da mídia e suas práticas ditadas pela necessidade criam um tipo especial de história [] que difere do que normalmente esperamos encontrar na página impressa” (Rosenstone, 2010, p. 42).

A ideia da ficcionalidade na televisão, segundo François Jost (2003; 2004), por vezes é marcada mais por características extrínsecas à obra que pelo seu conteúdo propriamente dito. O que é um relato ficcional ou não-ficcional está mais ligado à recepção que à obra em si. A polêmica sobre real e ficção, sobre acontecimento histórico e acontecimento ficcionalizado parece trilhar num sentido de produzir uma interpretação fixa, até certo ponto determinista dos acontecimentos e da história, questão de certo modo superada por grande parte dos historiadores. Neste artigo, nossa compreensão de história partirá da história cultural. Nessa linha de pesquisa, alguns autores entendem a história como uma narrativa e, portanto, ficção. No entanto, conforme Sandra Pesavento (2004) é necessário fazer a distinção entre narrativa histórica e narrativa ficcional literária. Para a autora, o que diferencia os dois tipos de narrativa é que na literatura pode-se criar, inventar, criar as regras do mundo fictício. Já na narrativa histórica a investigação, o método de pesquisa histórica, a busca pelos vestígios, documentos, relatos testemunhais limitam o processo de construção dessa narrativa sobre o passado. Desse modo, a narrativa histórica é uma espécie de ficção controlada pelo método e pelos vestígios do passado narrado. É a partir dessa noção que denominamos a narrativa de teledramaturgia de reconstituição histórica como uma ficção controlada, posto que para garantir verossimilhança, credibilidade e atribuir efeito de verdade à representação do passado apoia-se no discurso historiográfico. Assim, a

representação da história na teledramaturgia é controlada pela narrativa já existente na historiografia.

Representação da história na teledramaturgia: modos de fazer crer

A representação⁴ do passado na tela tem sido, ao longo da história do audiovisual, um grande filão comercial, mas, além disso, o argumento aqui é que a teledramaturgia que se proponha representar um período ou evento histórico pode contribuir para o nosso entendimento da história, bem como para compreensão do discurso histórico mais amplo (Rosenstone, 2010). Peter Burke (2004) defende que as imagens podem ser utilizadas como evidência histórica, por pelo menos três razões: a) a arte pode fornecer evidência para aspectos da realidade social que os textos passam por alto, pelo menos em alguns lugares e época; b) a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete; assim, adverte o autor, ao analisar imagens devemos levar em consideração a variedade das intenções dos produtores e as condições dessa produção; c) o processo de distorção é, segundo Burke, ele próprio evidência de fenômenos importantes para a análise como, por exemplo, o sistema de mentalidade, ideologias e identidades que regem o período da produção. A imagem material ou literal é uma boa evidência da “imagem” mental ou metafórica do eu ou dos outros.

As análises do historiador inglês referem-se às representações imagéticas da pintura e da fotografia, no entanto, suas ideias podem auxiliar também quando se fala de audiovisual, isso porque as representações da história em filme ou teledramaturgia têm mais relação com o ideal que se tem da história, de seus personagens e de seus feitos que propriamente com o espelhamento dos fatos, personagens e realizações. As representações da história são pontos de vista oferecidos ao público e, como observa Burke (2004, p. 96), “imagens propagam valores”.

No artigo “Três paradigmas da imagem: gradações e misturas”, Santaella (1998) explica a evolução histórica na produção das imagens a partir de três paradigmas: a) o paradigma pré-fotográfico (imagens artesanais, desenho, pinturas, gravuras, etc.); b) o fotográfico, imagens que pressupõem uma conexão dinâmica entre imagens e objeto; imagens que, de alguma forma, trazem o traço, o rastro do objeto que elas indiciam, ou seja, a fotografia, o cinema, a TV e o vídeo, até a holografia; c) o pós-fotográfico, imagens sintéticas ou infográficas, imagens que são inteiramente calculadas por computação.

A autora aponta ainda os níveis de que depende todo e qualquer processo de signo ou de linguagem: a) o dos meios de produção; b) o dos meios de conservação ou armazenamento; c) o dos meios de exposição, transmissão ou difusão; d) o dos meios e modos de recepção. No caso de imagens, os modos de recepção são divididos em quatro tipos: percepção, contemplação, observação, fruição e interação. Santaella (1998), ao comparar o comportamento de cada um desses níveis com um dos três paradigmas da imagem (pré-fotográfico, fotográfico e pós-fotográfico), afirma ser possível examinar as mudanças que vão se processando em cada um desses níveis para dar corpo e justificar uma ruptura paradigmática. A passagem histórica de um paradigma a outro, argumenta a autora, não se dá nunca de modo abrupto: há fatores de mudança que chegam a caracterizar fases mais ou menos longas de transição entre um paradigma a outro. Há, ainda, o aspecto das “misturas dos paradigmas, hibridações de linguagem” (Santaella, 1998, p. 168). A reflexão da autora interessa à medida que evidencia o modo como são produzidas imagens em nosso tempo: a partir de insertos e misturas de imagens de origens diversas. Pensando na produção de imagens para teledramaturgia de reconstituição histórica, a mistura dos paradigmas é a base da produção de *efeito de real*, de verossimilhança e de credibilidade. Na minissérie *JK*⁵, por exemplo, em várias sequências a produção faz uso de imagens de ficção, imagens de reconstituição histórica (Fig. 1); imagens documentais (Fig. 2) e imagem de manipulação que simula ser documental (Fig. 3). Na primeira sequência do primeiro capítulo (imagens a seguir) em que é representado a festa de posse de JK, temos uma mostra desse tipo de hibridação de imagens que produzem *efeito de verdade* na representação da teledramaturgia:

Atualmente, a utilização de imagens documentais (paradigma fotográfico) e a manipulação e produção de imagens e efeitos no computador (paradigma pós-fotográfico) é a evidência do que Santaella (1998, p. 175) considera “parte natural do modo como as imagens se acasalam e se interpenetram no cotidiano até o ponto de se poder afirmar que a mistura entre paradigmas constitui-se no estatuto mesmo da imagem contemporânea”. A autora, expondo as gradações das mudanças do paradigma pré-fotográfico ao fotográfico, argumenta que a fotografia é a execução de um híbrido. Isso porque herdou das artes a utilização da câmera escura, no sentido dos valores e do negativo vindos da gravura. Tais questões relacionam-se com a produção de imagens de reconstituição histórica para a televisão em função da mistura entre os paradigmas de que fala a autora e a produção e manipulação de imagens com o objetivo de fazer crer numa representação imagética da história.



Fig. 1 – Imagem de reconstituição



Fig. 2 – Imagem documental



Fig. 3 – Imagem que simula ser documental

Desse modo, pode-se afirmar que a imagem do audiovisual de reconstituição histórica é por excelência uma imagem híbrida, transitando entre o paradigma fotográfico e o pós-fotográfico. Santaella (1998) aponta o campo das artes plásticas, mais especificamente as instalações da arte contemporânea – onde objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturadas numa arquitetura – como responsáveis “pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perspectiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos” (Santaella, 1998, p. 175), capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive. No entanto, aqui chama-se a atenção para o uso dessa mistura dos paradigmas da imagem de que fala a autora, para compreender o processo de produção de imagem numa obra de teledramaturgia de reconstituição histórica. Ou seja, a utilização de imagens fotográficas, cinematográficas e eletrônica (paradigma fotográfico), junto com imagens produzidas e manipuladas em computador (pós-fotográfico), atribui credibilidade e efeito de real (Aumont, 2008) na representação da história. Assim, argumentamos que esse tipo de obra audiovisual utiliza pelo menos, três tipos de imagens técnicas para produzir um efeito de imagem imaterial (mental): a) a imagem documental (fotografias, cinejornais, documentários, etc.); b) a imagem que pretende ser documental, ou seja, a representação ficcional de uma época passada, cujo *detalhe* (Calabrese, 1987) é fundamental no sistema de fazer crer; c) a imagem que simula ser documental e que resulta da mistura dos paradigmas fotográfico e pós-fotográfico já que são utilizadas tecnologias de criação de imagens em computador na sua produção. Esse tipo de imagem é utilizado tanto para suprir a falta da imagem documental quanto para dar ênfase visual a um determinado plano sequência.

Essa conjunção de imagens técnicas diferenciadas concorre para dar maior credibilidade e fazer crer na representação que é feita. Na minissérie *JK*, as sequências que mostram o canteiro de obras da construção de Brasília, bem como a festa de inauguração da capital federal do Brasil foram produzidas tendo como base essa mistura de imagens. Por exemplo, as sequências do serviço de terraplanagem foram produzidas a partir da captação de imagens de caminhões, tratores, homens trabalhando em um grande terreno. Em seguida essas imagens captadas foram manipuladas em computador para multiplicar o número de máquinas trabalhando, possibilitando ao telespectador uma dimensão mais aproximada do que foi o processo de construção de uma cidade em tão pouco tempo; além disso foram produzidas texturas na imagem que dessem a elas um caráter documental. Ou seja, as imagens não foram apenas exibidas em branco e preto, foi

acrescentado a elas uma textura de imagem antiga e desgastada pelo tempo, o que conferiu maior verossimilhança àquele passado reconstituído na televisão.

Nesse sentido, é importante observar que o olhar do espectador também passa por um processo de “aprendizagem” e mudança no modo de ver, acompanhando o desenvolvimento da tecnologia de produção de imagens. Basta para isso assistirmos a uma produção audiovisual que utiliza a produção e manipulação de imagens por computador realizada há três ou quatro anos e perceberemos como há uma relação direta entre a evolução da produção de imagens e a possibilidade de fazer crer. Falando de minisséries de televisão esse processo de manipulação não é novo, mas suas possibilidades de uso vão aumentando, por exemplo, na minissérie *Agosto*⁶ o uso da computação gráfica teve a finalidade de limpar os cenários de traços de modernidade, bem como restaurar imagens de fachadas como a do Palácio da República, no Catete, que se encontrava pichado na época das locações. A utilização do recurso do *chroma key* ajudou a recriar o Palácio Monroe, sede do Senado, que não existe mais. Já em *Anos Rebeldes*⁷, utilizou-se a produção de painéis em branco e preto com imagens de época, fotografias e recortes de jornais que comunicavam ao telespectador a passagem do tempo e os acontecimentos políticos e culturais que marcaram a época representada, além dos recursos da imagem branco e preto para simular a ideia de imagem documental. Em *JK*, dez anos mais tarde, a produção de arte pôde criar imagens, multiplicar pessoas dando a ideia de multidão,

mostrar uma cidade sendo erguida e ainda dar-lhe aspectos e texturas de imagem documento. Quanto mais recursos tecnológicos de manipulação são utilizados na produção de um audiovisual desse tipo, maior a possibilidade de tornar crível a representação. A partir dessas observações pode-se representar a produção de imagens numa obra de reconstituição histórica como apresentado na Figura 4:

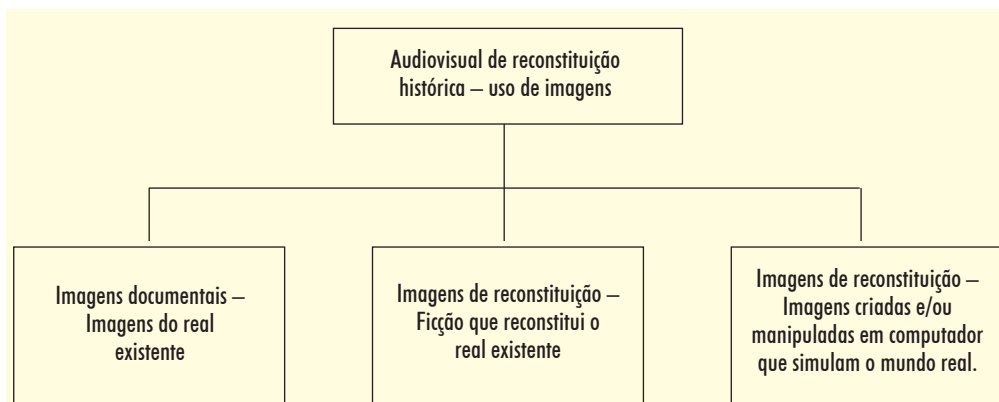


Fig. 4 – Reconstituição Histórica: uso da imagem audiovisual

É a partir da análise desses três tipos de imagens que se torna possível identificar os recursos técnicos e os efeitos que as imagens ficcionais têm no processo de produzir imaginário e constituir-se em memória social (Fentress; Wickham, 1992) sobre o período histórico representado. É importante observar ainda que essas imagens técnicas que oferecem uma representação do passado passam a fazer parte de um repertório público sobre a história e, portanto, constituir-se num arsenal de imagens mentais sobre nosso passado. A argumentação é que a representação da história no audiovisual é um modo de visualizar imaginários. E aí, pensando com Burke (2004), imaginários que circulam no contexto de produção sobre o período representado.

Detalhe e fragmento na teledramaturgia de reconstituição histórica

Entre os mecanismos de fazer crer na produção de um discurso sobre o passado, o *detalhe* é peça fundamental. Omar Calabrese, (1987), numa breve explicação sobre as relações entre todo, totalidade, globalidade e as noções de parte, porção, fração, sublinha que do ponto de vista linguístico “o par parte/todo é um par típico de termos interdefinidos. Um não se explica sem o outro” (Calabrese, 1987, p. 83). O autor objetiva explicitar que a partir de um nível semântico de base se pode articular um autêntico sistema de diferenças lexicais, o qual pode se tornar útil quando se analisam não só os termos verbais, como também as práticas de análise ou de produção de sentido que possam ser dedicadas ao *detalhe* e ao *fragmento* como utensílios interpretativos, ou como efeitos estéticos (Calabrese, 1987).

O autor enfatiza que, do ponto de vista crítico, proceder à análise das obras através do uso do pormenor ou do fragmento é não apenas comum, mas também materialmente evidente. Segundo Calabrese (1987), as novas tecnologias propõem-nos hoje maneiras renovadas de compreender o pormenor e o fragmento, sobretudo nos meios de comunicação social. É desse modo que o autor conclui: “observar o (ou os) critérios de pertinência segundo os quais se opera por pormenores ou por fragmentos pode dizer-nos algo acerca de um gosto no estabelecimento de estratégias textuais, quer de gênero descritivo, quer criativo” (Calabrese, 1987, p. 84). Recorrendo à etimologia da palavra *detalhe*, entre outras afirmações, Calabrese (1987) conclui que, originalmente, no francês renascentista *de-tail* significa “talhar de”, ou seja, é uma ação que pressupõe a existência de um sujeito que “talha” um objeto. Assim, explica o autor:

“ [...] a relevância da acção de talhar sublinha o facto de que o *detalhe* é dado como tal pela acção do sujeito: daí que a sua configuração dependa do ponto de vista do detalhante, que por via de regra explica a razão do detalhe e lhe esclarece a causa subjectiva e a função (Calabrese, 1987, p. 86).

Desse modo, tendo a produção do *detalhe* numa obra de reconstituição histórica como categoria de análise, deve-se identificar as várias maneiras que esse detalhe aparece na obra, que efeitos de sentido produz e a que outras categorias de análise está associado. A produção de *detalhe*, evidentemente, aparece no figurino de época, nos utensílios, móveis, cenários, na linguagem; no entanto, é também fundamental, por exemplo, observar outras ocasiões em que o *detalhe* é produzido a partir de fragmentos do que não mais existe na sua totalidade. De acordo com o autor, há um mecanismo implícito na operação de detalhar que revela muito acerca do modo como se constrói o discurso por detalhes. Produzir *detalhes*, argumenta Calabrese (1987, p. 86), “depende de uma acção explícita de um sujeito sobre um objecto e, pelo fato de inteiro e partes estarem simultaneamente presentes, o discurso por *detalhes* prevê a aparição de marcas na enunciação [...] do aqui e agora da produção do discurso”.

Assim, pode-se dizer que o *detalhe*, o pormenor, é fundamental na articulação da representação de uma época, bem como a verossimilhança e a aceitabilidade do discurso, que são construídos através do “detalhe”. É nesse sentido, de identificar os mecanismos de produção de *detalhe* na obra de reconstituição histórica, que se pode trabalhar numa análise de produto de teledramaturgia desse tipo, pois, ao que parece, é incoerente num audiovisual de reconstituição de uma época passada não atentar para o *detalhe*, posto que ele possibilita uma espécie de “ver mais” no interior do todo. Segundo Calabrese, “a função específica do *detalhe*, por consequência, é a de re-constituir o sistema de que o *detalhe* faz parte, descobrindo-lhes leis ou pormenores que anteriormente não se revelam pertinentes para a sua descrição” (Calabrese, 1987, p. 87). O detalhe é, assim, pensado como porção de um conjunto, que permite, mediante o exame mais de perto, regressar sobre, ou reler o sistema global de que foi provisoriamente extraído.

O fragmento, por sua vez, explica Calabrese (1987), tem origem etimológica diferente, deriva do latim *frangere*, isto é, quebrar. Para o autor, “o fragmento pressupõe, mais do que o sujeito do romper-se, o seu objecto” (Calabrese, 1987, p. 88). De modo diverso que o detalhe, o fragmento, embora fazendo parte de um inteiro anterior, não contempla, para ser definido, a sua presença. Nesse caso, explica o autor, “o inteiro está *in absentia*”. A geometria do fragmento,

ensina Calabrese, “é a de uma ruptura em que as linhas de fronteira devem considerar-se como motivadas por forças [...] que produziram o “incidente” que isolou o fragmento do seu todo de pertença” (Calabrese, 1987, p. 88). É a partir dessa noção que o autor caracteriza o *fragmento* como parte de uma obra de re-construção de um sistema, ao contrário do *detalhe* que produz uma obra de re-constituição. O fragmento é, de modo geral, “uma porção presente que reenvia para um sistema suposto como ausente” (Calabrese, 1987, p. 90). Assim, a produção de teledramaturgia de reconstituição histórica se vale tanto do *detalhe* quanto do *fragmento* para produzir efeito de real (Aumont, 2008) no discurso que é oferecido; e, por vezes, o detalhe é construído a partir do fragmento daquilo que já não mais existe, do que se perdeu no tempo e que não pode mais ser reconstruído e, apenas, ser re-constituído. Na Figura 5 o gráfico representa o audiovisual de reconstituição histórica como o resultado de um discurso produzido de *detalhes* e *fragmentos*:

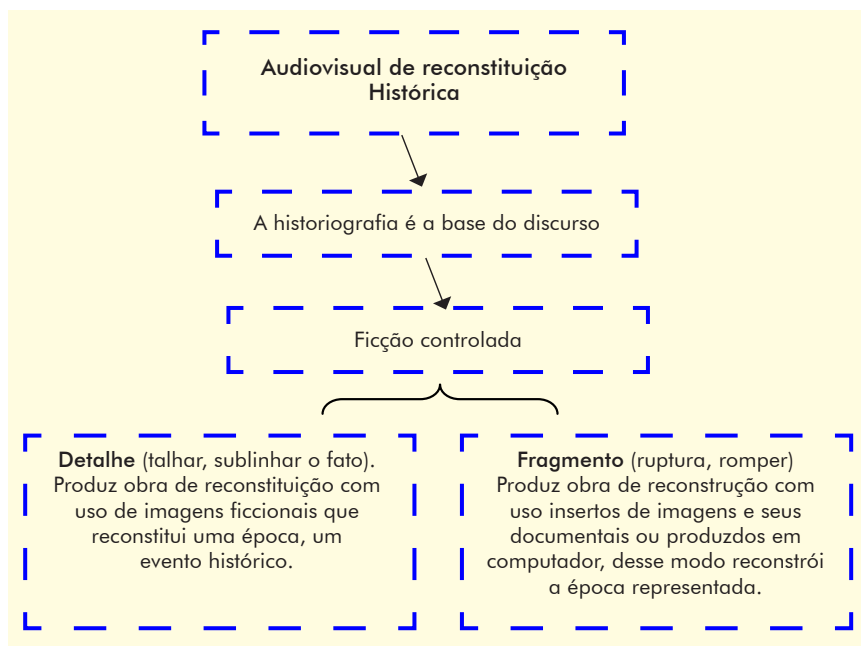


Fig. 5 – O uso do *Detalhe* e do *Fragmento* no audiovisual

Essa produção do discurso através do *detalhe* e do *fragmento*, como observa Calabrese (1987), tem uma implicação no campo da recepção e na existência do que o autor denomina de “estética da alta-fidelidade”, ou seja, trata-se de uma valorização do prazer da perfeita reprodução técnica de uma obra. O *detalhe*, com efeito, é sempre uma reprodução, “uma vez que se trata de isolamento de uma porção da obra. Insistir nos prazeres do pormenor significa, portanto, insistir também na qualidade da própria reprodução, que permitirá ao fruidor perceber sempre melhor o pormenor” (Calabrese, 1987, p. 102). Talvez por isso produtos audiovisuais de reconstituição histórica produzam muito interesse nos espectadores, pois eles se apresentam como janelas para fruir um tempo passado que, materialmente, não existe mais. E, com o avanço da computação gráfica na finalização de produtos audiovisuais, esse passado se apresenta para nós envolvido numa aura maior de efeito de real.

O que se pretendeu neste artigo foi articular conceitos e categorias de análises que possam contribuir para investigações que tenham como preocupação os modos de fazer crer e os mecanismos de produção de sentidos em produtos de teledramaturgia de reconstituição histórica. Ou seja, análises que se preocupem em identificar as estratégias de produção de um discurso sobre o passado que resultem em discursos críveis e, além disso, lhe possibilitem *efeito de verdade* (Charaudeau, 2007) e *efeito de real* (Aumont, 2008; Rossini, 1999). Em se tratando de audiovisual de reconstituição histórica, largamente distribuído pelos meios de comunicação, as estratégias da produção para tornar crível a representação de um evento histórico ou da trajetória de um personagem da história corroboram para a consolidação de imaginários sobre o passado da nação, constituem lugar de memória, daí a importância de investigá-las. ●

NOTAS

¹ Artigo apresentado no 2º Congresso Internacional Comunicación 3.0, em Salamanca, Espanha.

² Segundo Jacques Aumont (2008), é necessário entender a distinção entre *efeito de real* e *efeito de realidade*. O efeito de realidade designa o efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, fotografia, audiovisual). O efeito de realidade será mais ou menos completo, mais ou menos garantido, conforme a imagem respeite convenções de natureza plenamente histórica. No entanto, o autor chama a atenção para o fato de ser “um efeito”, ou seja, “de uma reação psicológica do espectador ao que vê” (Aumont, 2008, p. 111). Já o “efeito de real é algo que, tendo na base um efeito de realidade, induz no espectador um juízo de ‘existência’ sobre as figuras da representação e lhes confere um referente real, sem que o que ele vê existiu no real”.

- ³ A partir de Rossini (1999), entende-se audiovisual de reconstituição histórica como sendo toda representação localizada numa época passada cuja finalidade seja reconstituir um fato histórico, uma situação histórica, a biografia de alguém que teve existência real e, fundamentalmente, que essa representação seja apoiada em pesquisa histórica, possibilitando o mínimo de coerência com o já documentado.
- ⁴ Representação aqui é tomado segundo a definição de Pierce, ou seja, “representar como estar para, quer dizer, algo está numa relação tal com um outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro” (Pierce, apud Santaella, 1998, p. 18). Nesse sentido o autor exemplifica: “uma palavra representa algo para a concepção na mente do ouvinte, um retrato representa a pessoa para quem ele dirige a concepção de reconhecimento, um catavento representa a direção do vento para a concepção daquele que o entende” (Pierce, apud Santaella, 1998, p. 18).
- ⁵ Minissérie de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira, que representa a biografia do ex-presidente Juscelino Kubitschek, exibida pela Rede Globo de Televisão entre janeiro de março de 2006.
- ⁶ *Agosto*, minissérie de Jorge Furtado e Giba Assis Brasil, exibida entre 24/08/1993 a 07/09/1993.
- ⁷ Minissérie de Gilberto Braga, exibida entre 14/07/1992 a 14/08/1992.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2008.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.
- FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória Social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Editora Teorema, 1992.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.
- JOST, François. *La télévision du quotidien: entre réalité et fiction*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université, 2003.
- _____. *Seis Lições sobre Televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz & Terra, 2010.
- ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas do passado*. O filme histórico como efeito de real. 1999. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – IFCH. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. Três paradigmas da imagem: gradações e misturas. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fechine de (Org.). *Imagens Técnicas*. São Paulo: Hacker Editores, 1998.
- WENDEN, D. J. Battleship Potemkin -Film and Reality. In: SHORT, K.R.M. (Org.). *Feature Films as History*, London: Croom Helm, 1981.